

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: НАРРАТИВНЫЙ ДИСКУРС

УДК 821.161.1–31(Чехов А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)53–8,444

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

А. Е. Агратаин
Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ ИМПЛИЦИТНОЙ НАРРАЦИИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ЖИВОЙ ТОВАР»: ГЕРОЙ ПЕРЕД ЛИЦОМ УГРОЗЫ ДЕЗИДЕНТИЧНОСТИ¹

Аннотация. Статья посвящена анализу повести А. П. Чехова «Живой товар», которая удостоилась лишь нескольких коротких упоминаний в научной литературе, однако предвосхищает художественные стратегии писателя в зрелый период творчества. Основной предмет настоящей работы — феномен имплицитной наррации. Речь идет о скрытых, неявных повествованиях, косвенно выраженных в тексте с помощью конструкций с прямой и несобственно-прямой речью. Референциальное поле таких повествований охватывает возможные события, постулируемые когнитивной деятельностью персонажей. Главная цель статьи — определить формы репрезентации и функции имплицитных нарративов в структуре чеховского текста. В работе применяются методы современной нарратологии, концептуально обоснованные в исследованиях В. И. Тюпы, В. Шмида, М.-Л. Райан, А. Палмера, П. Рикера. Сплетая «паутину» конфликтующих между собой имплицитных повествований, Чехов создает образ героя, подверженного угрозе дезидентичности. Пытаясь сохранить свою «самость», он создает альтернативную версию реальности, позволяющую, с одной стороны, скрыть неблагоприятные поступки, с другой, — придать телеологический смысл собственному существованию. Также важным результатом проведенного исследования является создание аналитического инструментария, который может послужить моделью для дальнейшего научного поиска в сфере изучения имплицитной наррации в литературной прозе.

Ключевые слова: имплицитная наррация; повести; угрозы; литературное творчество; русские писатели.

А. Е. Agratin
Moscow, Russia

FEATURES OF IMPLICIT NARRATION IN THE A. P. CHEKHOV'S STORY «A LIVING CHATTEL»: CHARACTER TO THE FACE OF THE THREAT OF DISIDENTITY

Abstract. The article is devoted to the analysis of A. P. Chekhov's story «A Living Chattel», which was awarded only a few short references in the literary works, but anticipates the artistic strategies of the writer in the mature period of creativity. The main subject of this work is the phenomenon of implicit narration. It is a question of hidden, implicit narratives, indirectly expressed in the text with the help of constructions with direct and improperly direct speech. The referential field of such narratives encompasses possible events postulated by the cognitive activity of the characters. The main purpose of the article is to determine the forms of representation and function of implicit narratives in the structure of the Chekhov's text. The methods of contemporary narratology conceptually grounded in the researches of V. I. Tiupa, V. Schmid, M.-L. Ryan, A. Palmer, P. Ricœur are used in the article. Weaving the «web» of conflicting implicit narratives, Chekhov creates the image of a character in danger of disidentity. Trying to preserve his «self», he creates an alternative version of reality, which, on the one hand, conceals unseemly acts, on the other hand, gives a teleological meaning to his own existence. Another important result of the study is the creation of analytical tools that can serve as a model for further research in the field of the study of implicit narration in literary prose.

Keywords: implicit narration; story; threat; writing; Russian writers.

Рольное поведение — одна из важнейших характеристик чеховского героя. Однако роль для него — отнюдь не только конвенция, регулирующая взаимоотношения индивидов в социуме. По замечанию А. Д. Степанова, «внешняя рольевая атрибутика является... средством самоидентификации и ориентации в мире героя... В функции внешних (само)идентификаторов... выступают звания, ордена, ритуальные обращения, одежда — любые общепринятые социально-бытовые знаковые системы. Без этих знаков герои теряют идентичность» [Степанов 2005: 226–227].

Следует добавить, что социальная роль в строгом смысле (профессиональный или сословный статус, семейное положение и т. п.) далеко не единственная «маска», примеряемая персонажем. Неред-

ко он мыслит себя участником той или иной истории, то есть разыгрывает *сюжетную* роль: «Чехов скрупулезно исследует процесс превращения действительности в огромную сценическую площадку, на которой герои играют сознательно или неосознанно выбранные роли» [Мазенко 2004].

Пример, ярко иллюстрирующий приведенный выше тезис, — повесть «Живой товар» (1882). Она принадлежит к числу немногочисленных более или менее «объемных» (в сравнении со сценками и короткими юморесками) текстов ранней прозы писателя наряду с «Цветами запоздалыми» и «Драмой на охоте». Следует добавить, что данное произведение удостоилось лишь нескольких коротких упоминаний в научной литературе [Алехина 2015; Борисова 2015; Еранова 2006; Левидова 2005]. Отчасти этим объясняется наш интерес к выбранному предмету исследования.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

В повести рассказывается о молодой женщине Лизе, которая за спиной у своего супруга встречается с любовником Грохольским. Последний, размышляя над тем, как избавиться от мешающего ему Ивана Петровича Бугрова (именно так зовут мужа главной героини), решает выкупить Лизу за сто пятьдесят тысяч рублей. Иван Петрович принимает предложение своего соперника. Грохольский и Лиза уезжают в Крым, но через какое-то время встречаются там Бугрова, который становится их соседом по даче. Лиза, тоскуя по прежней жизни в Москве и лелея надежду ее вернуть, начинает тайно видеться с Иваном Петровичем. Тем не менее, Грохольскому вновь удается его подкупить («торговец» ограничивается суммой в сто десять тысяч), и Бугров отправляется домой в одиночестве. Лиза, будучи неспособной больше терпеть унылое существование в компании любовника, уезжает к супругу. Вскоре за ней следует и Грохольский. В итоге персонажи возвращаются к той же ситуации, с которой и начали свое приключение: Лиза делит кров с мужем, что не останавливает ее от свиданий с Грохольским.

История «делки», предметом которой становится супруга Бугрова, сама по себе не представляет большого интереса. Важно то, как на происходящее смотрят герои повести. Из их диалогов становится ясно, что они попросту ничего не видят или, вероятнее всего, не желают видеть, подменяя реальность вымышленным сюжетом. Постараемся понять, в чем состоит сам «механизм» такой подмены.

Прежде всего, герои вольно или невольно уподобляются актерам. После неловкого общения с Бугровым Грохольскому, вынужденному притворяться и скрывать свою связь с Лизой, «казалось, что на его спину смотрит тысяча глаз». «То же чувствует освищенный актер, удаляясь с авансцены» [Чехов 1974: 361], — описывает состояние персонажа рассказчик. Горе-любовник, обратившись к Ивану Петровичу с пафосной речью, «завизжал высоким тенором» [Чехов 1974: 365]. «Воображая себя больным катаром легких» [Чехов 1974: 369], Грохольский «провел пальцами от одного плеча до другого. Грудь, мол, слаба, а потому кричать... невозможно» [Чехов 1974: 376]. Он «стыдливо опускал глазки» [Чехов 1974: 381], когда смотрел на французенок, поселившихся на даче Бугрова. Кстати, эта случайная удача воспринимается Грохольским тоже в театральном духе: «Наконец таки, после долгого мучительного антракта, он почувствовал себя опять счастливым и покойным» [Чехов 1974: 381].

Бугров ничуть не менее «артистичен». Разбогатев, теперь уже бывший муж разряжается как будто для выхода на сцену: «Бугров был неузнаваем. Костюм свеженький, прямо с иголки, из французского трико, самый наряднейший, облекая его большое тело, ничего доселе не носившее, кроме обыкновенного вицмундира. На ногах блестели полуштиблеты с сверкающими пряжками». Герой эффектно заявил о намерениях взять сына под свою опеку и не пошел, а, «блестящий, полетел вниз по лестнице, рассекая воздух дорогою тростью» [Чехов 1974: 368]. Позерство чрезвычайно свойственно Бугрову: «Ордена обыкновенно он не носил, но перед родней Иван Петрович

любил ломаться. Находясь в обществе родни, он всегда надевал Станислава» [Чехов 1974: 379]. Разговор с Лизой персонаж сопровождает характерной мимикой: «...в наплыве религиозных чувств Бугров поднял глаза к небу» [Чехов 1974: 386].

Может показаться, что герои, общаясь друг с другом, дают оценку событиям, разворачивающимся на страницах повести. На самом деле их реплики служат генерации альтернативных историй, где коммуниканты выступают в качестве главных действующих лиц. Выбор амплуа (обретший истинное счастье Грохольский, франтоватый и успешный Бугров) — начальный шаг к погружению в мир иллюзий, оформленных в виде ряда нарративов¹.

Принципиально важный для всей структуры текста нарратив (НГ) принадлежит Грохольскому (реконструируется исходя из его точки зрения). Повествование задается следующей системой персонажей (условными значками «+» и «-», охарактеризуем их как положительных или отрицательных): муж (-*), любовник (+), жена / любовница (+). Следует отметить, что образ супруга-деспота несколько смягчен: он несчастен и скорее потенциально претендует на статус отрицательного героя (станет таковым, если не позволит жене уйти). Очерченная выше расстановка сил репрезентирована в нескольких фразах Грохольского, открывающих историю двух влюбленных, вынужденных таить свои чувства: «Я люблю тебя... Я не в силах делиться с твоим мужем. Я мысленно рву его на клочки, когда думаю, что и он любит тебя... Тебя разве не терзает мысль, что над твоей душой вечно торчит этот человек? Человек, которого ты не любишь, быть может, что очень естественно, ненавидишь... Мы обманываем его, а это... нечестно...» [Чехов 1974: 359].

Грохольский осуществляет эпизодизацию как бы просвечивающего сквозь его высказывания нарратива (далее обозначим ключевые эпизоды² цифрами), который можно условно разделить на три части по месту их возникновения и одновременно локализации изображаемых событий.

Первая — «московская» (М) — в основном посвящена планам героя на будущее. Он намеревается признаться во всем Бугрову (1): «Я нахожу нужным, обязательным объявить ему о нашей связи и оставить его, зажить на свободе» [Чехов 1974: 359].

¹ Термин «нарратив» («повествование») используется в широком значении: это не только словесный рассказ, но и невербальные, а также имплицитные формы презентации событий. Мы, вслед за Дж. Брунером, не проводим строгих различий между «нарративным способом мышления» и «формами нарративного дискурса»: для нас важно «не то, как нарратив построен текстуально, а скорее то, как он используется в качестве ментального инструмента конструирования реальности» [Bruner 1991: 5–6; перевод наш. — А. А.].

² Под эпизодом мы понимаем сегмент повествовательного дискурса, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц. Конечно, в рамках ментального нарратива, представляющего собой скорее некий «набросок» событий, нежели полноценный рассказ, границы между этими сегментами недостаточно четкие, но даже при минимальном «масштабировании» рассказываемой истории, эпизод остается основной конструктивной единицей повествования: «Устраняя границы между эпизодами, рассказываемое событие можно сжать до одного эпизода...». Для идентификации события необходимо наличие хотя бы одного «макроэпизода»: «...при устранении границ этого последнего исчезнет и само событие» [Тюпа 2010: 149].

Кроме того, хочет сбежать с Лизой (2): «В именье ко мне... В Крым потом... Ночью можно. Поезд в половину второго». Грохольский тут же корректирует эпизод 1, синхронизируя его с эпизодом 2 (1*): персонаж решает по дороге в Крым написать послание обманутому мужу [Чехов 1974: 360]. Данное исправление оказывается далеко не последним. Грохольский сталкивается с необходимостью устного разговора с Иваном Петровичем (1**), после того как тот неожиданно застаёт «преступников» в гостиной. Именно в этой точке рассматриваемое повествование из проспективного плана (П) переводится в синхронный (С) — Грохольский буквально на ходу сочиняет жизненный сценарий. Признание дополняется актом жертвы (1***), за ширмой которого скрывается купля-продажа Лизы: «Хотите... пятьдесят тысяч?... Это не подкуп, не купля... Я хочу только жертвой с своей стороны загладить хоть несколько вашу неизмеримую потерю... Хотите сто тысяч? Я готов! Сто тысяч хотите?» [365].

Вторая часть НГ — «крымская» (К) — создается во время пребывания Грохольского на юге. Ход событий замедляется: теперь герой большее внимание уделяет их контексту, основные составляющие которого — мнимая болезнь и безусловная взаимная любовь (3): «Он был бесконечно счастлив, несмотря на воображаемый катар легких...» [Чехов 1974: 369] — отмечает рассказчик. Таким образом Грохольский привносит в разыгрываемую им драму нотки трагизма. Однако он все же не может обойтись сентиментальным созерцанием своего существования. Персонаж возвращается к эпизоду 1*: «Меня мучает мысль о... твоём муже, — обращается герой к Лизе. — Ведь мы отняли у него его счастье! Разрушили, раздробили! Свое счастье мы построили на развалинах его счастья... Боюсь за него! Ах, как боюсь! Написать бы ему, что ли? Его утешить нужно...» [Чехов 1974: 371]. Возможно, этот повтор и был предвестием скорого краха симулятивной конструкции, выстроенной Грохольским. Когда интерес любовницы к нему угасает, герой вынужден модифицировать НГ на уровне системы персонажей. Из абсолютно прозрачной в своих чувствах возлюбленной Лиза превращается в «сфинкса» [Чехов 1974: 382]. Грохольский вновь прибегает к мотиву жертвы — на сей раз он поступает покоем (4). В связи с приездом отца Бугрова, тот просит скрыть Лизу от глаз свекра. Грохольский сразу же снабжает событие предсказуемой интерпретацией: «Это можно... Если он жертвует, то почему же нам не жертвовать?» [Чехов 1974: 378]. Очень скоро персонаж во второй раз жертвует деньгами, мечтая вернуть «товар» (1***). Теперь замаскировать цинизм поступка крайне сложно: выкуп — уже не компенсация мужниного счастья, а отчаянная попытка любовника удержать свое. Бугров рассматривается скорее как персона нон-грата, нежели мученик: «Расстаться нужно... Необходимо даже... Вы извините меня, но... вы сами, конечно, понимаете, что в подобных случаях совместное житье наводит на... размышления...» — замаявшись, обращается к нему Грохольский, но тут же старается использовать привычную объяснительную схему: «Верьте, Иван Петрович,

что воспоминание о вас мы сохраним самое лестное! Жертва, которую...» — не заканчивает герой своего проникновенного монолога [Чехов 1974: 384]. НГ все больше начинает напоминать заевшую пластинку. За жертвой должна последовать череда безоблачных дней с возлюбленной (3). Этот императив аксиоматично принимается Грохольским, даже когда неприязнь к нему Лизы становится очевидной: персонаж «по-прежнему не отрывал от нее глаз и улаждал себя мыслью: «Как я счастлив!». Бедняга на самом деле чувствовал себя ужасно счастливым» [Чехов 1974: 385].

Третью часть НГ — вновь назовем ее «московской» (М II) — Грохольский сочиняет после возвращения в столицу. Он, в соответствии с новыми обстоятельствами, дополняет характеристики и соотношения «актантов» своей истории, чтобы сохранить в целостности ее «остов». Бугров становится «благородным тираном» [Чехов 1974: 390], «встретившим» Грохольского «с распростертыми объятиями и оставившим его гостить у себя на неопределенное время» [Чехов 1974: 389], правда, в роли прислуги: он играет семье Бугровых на гитаре, поет, красит весла, получая от «хозяина» выговор за неудовлетворительно выполненную работу [Чехов 1974: 390]. Грохольский же с радостью принимает эту роль, продолжая вместе с тем выступать в функции все того же тайного любовника жены. Слабохарактерность персонаж превращает в свой отличительный признак, оправдывая ее ретроспективным повествованием (НГ*): «Да, я слабохарактерный человек... Всё это верно. Уродился таким (3). Вы знаете, как я произошёл? Мой покойный папаша сильно угнетал одного маленького чиновника. Страсть как угнетал! Жизнь ему отравлял! (1) Ну-с... А мамаша покойница была сердобольная, из народа она была, мещаночка... Из жалости взяла и приблизила к себе этого чиновника... (2) Ну-с... Я и произошёл... От угнетенного... Где же тут характеру взяться? Откуда?» [Чехов 1974: 391].

В стержневой для всей повести НГ вплетаются и соперничают с ним повествования Бугрова. Первое из них (НБ I) — проспективное — составляет конкуренцию НГ уже на этапе построения системы персонажей. Догадавшись о связи между женой и Грохольским, оскорбленный супруг очерчивает круг участников пикантной истории — муж (+), жена / любовница (–), любовник (–) — и гипотетическую цепочку составляющих ее событий: «...если я тебя хоть еще раз... (слушай!!) увижу с этим мерзавцем, то... не проси милости! В Сибирь пойду (3), а убью! (2) И его! (1) Ничего мне не стоит!» [Чехов 1974: 362].

Выгодное денежное предложение (1***) приводит Ивана Петровича к слабо нарративизированному, но все же имеющим литературное (романное) происхождение фантазиям о прекрасном будущем (эпизод I, НБ II): «Река, глубокая, с рыбой, широкий сад с узенькими аллеями, фонтанчиками, тенями, цветами, беседками, роскошная дача с террасами и башней, с Эоловой арфой и серебряными колокольчиками... (О существовании Эоловой арфы он узнал из немецких романов)... В пять часов вставать, в девять ложиться; днем ловить рыбу, охотиться, бе-

седовать с мужчиной... Хорошо!» [Чехов 1974: 366]. По степени идиличности эти фантазии сходны с представлениями Грохольского о не менее прекрасном настоящем (начало «крымской» части — 3 НГ). Поселившись на даче в непосредственной близости от жены, Бугров, не способный «выбросить из своей головы образ Лизы, который неотступно следовал за ним во всех его мечтах» [Чехов 1974: 367], обеспечивает НБ II системой персонажей: муж (+), жена / любовница (+), любовник (-). Распределение ролей почти такое же, как в НГ, с той разницей, что муж и любовник меняются «знаками», а последний оценивается чисто негативно (напомним, что Иван Петрович все-таки был защищен ролью невинно пострадавшего). Бугров, как когда-то Грохольский, секретно видится с Лизой. Испытывая серьезные финансовые трудности, муж, в отличие от своего соперника, не желает совершать бегства с законной супругой, предлагая ей время от времени встречаться. Он набрасывает краткий план подобных встреч (2): «Я к тебе, Лизанька, и ночью приеду... Не беспокойся... Я в Федосии, близко... Буду жить здесь около тебя, пока всего не профинчу...» [Чехов 1974: 387].

Иван Петрович как будто сдает позиции, согласившись на «взятку» (эпизод 1*** НГ). Однако, вопреки его ожиданиям, избранная повествовательная стратегия все же срывается, и Лиза, подчинившись весьма привлекательной для нее на тот момент нарративной «программе» (измена любовнику) и, проигнорировав тот факт, что муж, несмотря на обещания, уехал, отправляется за ним в Москву. Иными словами, поступок героини — реализация проспективного события (3), подразумеваемого НБ II с самого начала. Расставание с Иваном Петровичем тоже было выполнением «программы» — как и теперь, не ее собственной, а Грохольского (НГ). Для достижения его целей Лиза даже отказалась от маленького сына [Чехов 1974: 368]. Попутно отметим, что она, и по причине недалекости, и ввиду навязанной ей мужчинами роли, берет на себя функцию пассивного исполнителя их воли. Лизе как бы *не дают голоса*: «авторами-повествователями» являются исключительно Грохольский и Бугров. Реплик героини в тексте произведения и вправду крайне мало, а те, что есть, совершенно искренни и, если и служат порождению некоей альтернативной реальности, то лишь через посредство нарративов (НГ и НБ), которыми эти реплики предзаданы. Возможно, именно поэтому Лиза сравнивается с ребенком: «Она глядела на потолок и всхлипывала, имея на лице выражение кающейся девочки, которую хотят наказать» [Чехов 1974: 362]. Таковой супругу, в конечном счете, делает муж: «Он обращался со своей двадцатилетней женой, как с ребенком!» [Чехов 1974: 363].

Главный удар Бугров наносит по «крымской», центральной части НГ, предполагающей отсутствие каких бы то ни было потрясений. Период М II «автобиографии» Грохольского — жалкая попытка уберечь остатки былого величия: Иван Петрович уже возвел на них совсем другой мир, где соперник вычеркнут из перечня главных действующих лиц, а положительные герои одержали долгожданную победу (4 — развязка НБ II).

«Паутина» нарративов, пронизывающих повесть Чехова, иллюстрируется следующей схемой:

НГ	НБ I (П)	НБ II
Муж (-*), любовник (+), жена / любовница (+)	Муж (+), жена / любовница (-), любовник (-)	
М I	1	
1 (П)	2	
2 (П)	3	
1* (П)		
1** (С)		
1*** (С)	● →	1 (П) ~ 3 НГ
К (С)		Муж (+), жена / любовница (+), любовник (-)
3		
4		
1***	← ●	2 (П) ~ М I (П)
3		3 (П)
М II (С)		4 (С)
НГ* (Р)		
1		
2		
3		

Получается, что эпизод «жертвы» НГ — фактор возникновения НБ II, который впоследствии обезвредит Грохольского, причем началом разрушения его повествовательного универсума можно считать все тот же эпизод «жертвы», безуспешно актуализируемый вновь. Как видно из схемы, на страницах чеховского произведения НБ II не только борется с НГ за право оперирования жизненными фактами согласно тем или иным интерпретационным моделям, но и копирует конкурентный нарратив: мечты Бугрова похожи на «крымские» фантазии Грохольского (1 (П) ~ 3 НГ), заговорщицкие планы Ивана Петровича относительно дальнейших сношений с Лизой по способу подачи чем-то напоминают беседы любовников за спиной у мужа в начале «Живого товара» (2 (П) ~ М I (П)).

Текст Чехова представляет собой систему так называемых «встроенных нарративов» (термин когнитивной нарратологии, встречающийся в работах М.-Л. Райан и А. Палмера [Palmer 2004]) — «любых похожих на истории представлений, возникающих в сознании героя» [Ryan 1986 (I): 320] и «связывающих состояния и события» повествуемого мира «в каузальную цепь» [Ryan 1986 (II): 108]. Мы предпочитаем именовать подобные структуры имплицитными нарративами (повествованиями), а феномен их присутствия и функционирования в тексте — имплицитной нарративацией. Предлагаемая нами терминология интуитивно понятна и более органично вписывается в систему междисциплинарных категорий¹.

¹ Понятие имплицитности широко используется в работах по лингвистике, литературоведению, культурологии (см., напри-

Подобные построения имеют свои индексы в структуре повествования.

Прежде всего, обращают на себя внимание синтаксические конструкции с несобственно-прямой речью (НПР) — они незаметно вводят в текст имплицитные нарративы, в то же время четко указывая на их персонажное «авторство». Неслучайно повесть открывается пассажем, переполненным романтико-сентиментальными клише, столь свойственными дискурсу Грохольского: «Он весь обратился в зрение. Какой хорошенькой казалась она ему, освещенная лучами заходящего солнца! // Заходящее солнце, золотое, подернутое слегка пурпуром, всё целиком было видно в окно. // Всю гостиную и, в том числе, Лизу оно осветило ярким, не режущим глаза, светом и положило на короткое время позолоту...» [Чехов 1974: 359]. Особенно ярко на фоне этой портретной зарисовки звучат слова рассказчика о «кошачьем» [Чехов 1974: 358], а впоследствии «тюленьем» [Чехов 1974: 389] личике жены Бугрова. Обвинительное восклицание Грохольского хоть формально и принадлежит речи «диегетического нарратора» [Шмид 2003: 81], фактически приписывается разочарованному «идеалисту»-любовнику: «Боже мой, как жестока эта женщина! Она начала плакать, жаловаться, исчислять все недостатки своего любовника, свои мучения... Грохольский, слушая ее, почувствовал себя разбойником, злодеем, губителем...» [Чехов 1974: 387]. Грезы Ивана Петровича после получения денег также оформляются с помощью НПР: «Каким великолепным воздухом пахнуло на его лицо и шею! Таким воздухом хорошо дышать, развываясь на подушках коляски... Там, далеко за городом, около деревень и дач воздух еще лучше... Бугров даже улыбнулся, мечтая о воздухе, который окутает его» [Чехов 1974: 367].

Еще один прием, высвечивающий фиктивность имплицитных повествований, — манифестация рассказчиком истинных причин действий героев. Покупка «старичка-пони» в подарок Лизе легко можно истолковать как трогательный жест героя идиллического нарратива — проявление нежности Грохольского к возлюбленной. Однако персонаж, «боящийся быстрой езды, нарочно купил для Лизы плохую лошадь». Осторожная просьба «больного», сопровождаемая аккуратной уступкой («Лиза! Не зажечь ли лампу? В темноте посидим, мой ангел?») трагедизируется прозаическим комментарием нарратора: «...спросил Грохольский, боявшийся, чтобы в молоко не упала муха и в темноте не была бы проглочена» [Чехов 1974: 370].

Можно ли считать имплицитные повествования сознательной и хорошо рассчитанной уловкой, применяемой героями для достижения своих целей, или же они сами становятся жертвой собственной лжи? Сложно дать однозначный ответ на этот вопрос, однако мы все же склоняемся ко второму варианту. Персонажи *верят* себе — но не потому, что они глупы или слепы, а потому, что нарратив им жизненно необходим.

Грохольскому он помогает уйти от ответственности. Ход событий видится персонажу фатальным, не зависящим от чьей-либо воли — он как бы со стороны глядит на них, «рассказывая» о происходящем. История, или судьба (в данном случае это синонимы), ведет героя за собой.

Обращаясь к Бугрову с признанием, Грохольский сокрушенно констатирует: «Судите нас со всею строгостью человека, у которого мы... судьба отняла счастье!» [Чехов 1974: 364–365]. Неожиданная встреча с Иваном Петровичем в Крыму получает роковой смысл: «Ну, кто мог ожидать, что мы тут встретимся? Ну... так и быть... Пусть. Судьбе, значит, так угодно» [Чехов 1974: 375]. Приезд отца Петра и обусловленная им изоляция Лизы видятся персонажу неизбежными: «Лиза умирала от скуки. Грохольский тоже страдал. Ему приходилось гулять одному, без пары. Он чуть не плакал, но... нужно было покориться судьбе». За долгожданное расставание с Петром измучившийся от одиночества любовник «благословлял свою судьбу» [Чехов 1974: 379]. Исчезновение Бугрова и его увлечение француженками трактуется в том же духе: «Но судьба скоро сжалилась над ним¹... Иван Петрович вдруг пропал куда-то на целую неделю» [Чехов 1974: 380]. С этой точки зрения возобновившееся общение Лизы и Бугрова, их заговор против Грохольского — произвол высших сил: «У судьбы нет сердца. Она играет Грохольскими, Лизами, Иванами, Мишутками, как пешками...» [Чехов 1974: 381].

Героям нужен нарратив, чтобы не потерять себя в вихре хаотичного, нецелесообразного бытия.

Именно за пределами «повестуемого мира», в период знакомства с француженками Бугров утрачивает идентичность. Из успешного и самоуверенного шеголя он превращается в настоящего растяпу, вокруг которого творится полный беспорядок: «На рояле валялись тарелки с кусочками хлеба, на стуле стоял стакан, под столом корзина с каким-то безобразным тряпьем. На окнах была рассыпана ореховая скорлупа. . . Сам Бугров, когда вошел Грохольский, тоже был не совсем в порядке. Он шагал по зале, розовый, непричесанный, в дезабилье, и говорил сам с собою...» [Чехов 1974: 383]. Добавим, что в рассматриваемом аспекте игра, которую Иван Петрович затеял с новыми подругами, приобретает символический смысл: одинаковые движения, методически совершаемые Бугровым («Поднявши обеих дам на террасу, он поднял и Мишутку. Дамы сбежали вниз, и опять началось то же поднятие...» [Чехов 1974: 381]) словно противопоставлены событийному модусу существования — герой загоняет себя в порочный круг, отвлекаясь от нарративного конструирования своего «я».

В конце произведения Грохольский также оказывается на грани утраты идентичности. «Заспанный, нечесанный, небритый» [Чехов 1974: 389], он меньше всего похож на ловеласа, «избалованного женщинами, любившего и разлюбившего на своем веку сотни раз» [Чехов 1974: 358], каким герой предстает (или во всяком случае позиционирует

мер: [Акимова 1997; Багдасарян 1983; Ветошкин 1999; Дугинова 2000; Ермакова 2010; Просяникова 2004; Вульф 2009]).

¹ Грохольским. — А. А.

себя) в начале повести. Только лишь непоколебимая вера в свой «сценарий» (вновь персонаж возвращает Бугрову ампулу тирана, а Лизе — несчастной жены, которая «скоро сознала свою ошибку и опять отдалась» [Чехов 1974: 390] любовнику, будучи не в силах сопротивляться вспыхнувшему чувству) позволяет Грохольскому держаться на плаву.

Герои сталкиваются с проблемой «повествовательной идентичности» (П. Рикер). Речь идет о «такой форме идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» [Рикер 1995]. Субъект в процессе обнаружения «самости» пользуется нарративом, мыслит о себе как о другом, осуществляет «идентификацию с другим». Писатель подчеркивает напряжение, возникающее между ролью, которую присваивает себе герой, и реальностью его поступка. «Я-для-себя» может разительно отличаться от условно объективного образа «деятеля», возникающего в дискурсе чеховского нарратора. В конечном счете чеховский персонаж все время пребывает перед лицом угрозы дезидентичности — нарратив, с одной стороны, позволяет ему предотвратить опасность потери «самости», с другой — приближает эту опасность, поскольку герой занимается самообманом, адаптируя жизнь к стандартным повествовательным шаблонам.

Итак, имплицитная наррация в повести «Живой товар» служит постановке экзистенциального вопроса о самом присутствии человека в мире. Многие произведения ранней прозы Чехова в той или иной степени репрезентируют исследованные в статье способы повествования. Склонность к ментальному «рассказыванию» проявляют герои сценки и рассказов «Тряпка», «Мститель», «Тяжелые люди» и мн. др. Однако в рамках «средней» эпической формы имплицитная наррация демонстрирует более широкие возможности — прежде всего в раскрытии философских воззрений писателя. В зрелом чеховском творчестве именно повесть станет тем жанровым полем, на котором развернется «игра» скрытых нарративов («Скучная история», «Дуэль»). Следует добавить, что предложенный в статье аналитический инструментариум несовершенен и позволяет лишь частично увидеть повествовательный «рисунок» чеховского текста. Эпизодизация имплицитных нарративов послужила нам не более чем удобным средством их описания, однако «кадрирование» придуманных героями сюжетов может также рассматриваться в контексте стилистических и композиционных задач, которые ставил перед собой Чехов-художник. В связи с этим имеет смысл различать сами «сценарии», генерируемые персонажем, и место (функции) этих «сценариев» в произведении (собственно имплицитную наррацию). Дальнейшая разработка предложенной нами темы потребует не только совершенствования категориального аппарата когнитивной нарратологии, но и обращения к более обширному литературному материалу.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова И. И. Способы выражения имплицитной информации художественного дискурса (на материале произведений В. Набокова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1997. — 20 с.

Алехина И. В. Эволюция повествования в рассказах А. П. Чехова «Зеленая коса», «Живой товар», «Цветы запоздалые» // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: материалы XXVI международной научно-практической конференции. — М.: Научно-информационный издательский центр «Институт стратегических исследований», 2015. — С. 104–110.

Багдасарян В. Х. Проблема имплицитного (логико-методологического анализа). — Ер.: Изд-во АН АРМССР, 1983. — 138 с.

Борисова К. В. Актеры в жизни и на сцене (особенности жестового поведения героев в ранней прозе А. П. Чехова) // Вестник Новгородского государственного университета. — 2015. — № 87. — Ч. 1. — С. 36–39.

Ветошкин А. А. Подтекст как выразительное средство языка: дис. ... канд. филол. наук. — Саранск, 1999. — 145 с.

Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал. — СПб.: Интерсоцис, 2009. — 164 с.

Дугинова И. Л. Прагматика подтекста (на материале русской прозы XX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Череповец, 2000. — Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/pragmatika-podteksta-na-materiale-russkoi-prozy-xx-veka> (дата обращения: 01.04.2018).

Еранова Ю. И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Астрахань, 2006. — 21 с.

Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Саратов, 2010. — Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/implitsitnost-v-khudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 01.04.2018).

Левицова И. М. От Шервуда Андерсона до Джона Чивера (Чехов и американские прозаики) // Чехов и мировая литература: в 3-х кн. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — Кн. 2. — С. 714–729.

Мазенко В. С. Игровое начало в произведениях А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2004. — Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyakh-ap-chekhova> (дата обращения: 01.04.2018).

Присянникова О. И. Актуализация имплицитности художественной детали в текстах психологической прозы (на материале английского психологического рассказа XX в.): дис. ... канд. филол. наук. — СПб.—Пушкин, 2004. — 174 с.

Рикер П. Повествовательная идентичность // Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. — М.: Academia, 1995. — С. 19–37. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (дата обращения: 01.04.2018).

Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.

Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 320 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974. — Т. I. — 608 с.

Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

Bruner J. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. — 1991. — Vol. 18. — № 1. — P. 1–21.

Palmer A. Fictional Minds. — Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. — 276 p.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // Style. — 1986. — Vol. 20. — № 3. — P. 319–340.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and The Structure of Plans // Text. — 1986. — № 6 (1). — P. 107–142.

REFERENCES

Akimova I. I. Sposoby vyrazheniya implitsitnoy informatsii khudozhestvennogo diskursa (na materiale proizvedeniy V. Nabokova): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — M., 1997. — 20 s.

Alekhina I. V. Evolyutsiya povestvovaniya v rasskazakh A. P. Chekhova «Zelenaya kosa», «Zhivoy tovar», «Tsvety zapozdalye» // *Sovremennye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk: materialy XXVI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii.* — M.: Nauchno-informatsionnyy izdatel'skiy tsentr «Institut strategicheskikh issledovaniy», 2015. — S. 104–110.

Bagdasaryan V. Kh. Problema implitsitnogo (logiko-metodologicheskoy analiz). — Er.: Izd-vo AN ARmSSR, 1983. — 138 s.

Borisova K. V. Aktery v zhizni i na stsene (osobennosti zhestovogo povedeniya geroyev v ranney proze A. P. Chekhova) // *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta.* — 2015. — № 87. — Ch. 1. — S. 36–39.

Vetoshkin A. A. Podtekst kak vyrazitel'noe sredstvo yazyka: dis. ... kand. filol. nauk. — Saransk, 1999. — 145 s.

Vul'f K. K. K genezisu sotsial'nogo. Mimesis, performativnost', ritual. — SPb.: Intersotsis, 2009. — 164 s.

Duginova I. L. Pragmatika podteksta (na materiale russkoy prozy XX v.): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Cherepovets, 2000. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/pragmatika-podteksta-na-materiale-russkoi-prozy-xx-veka> (data obrashcheniya: 01.04.2018).

Eranova Yu. I. Khudozhestvennaya simbolika v proze A. P. Chekhova: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Astrakhan', 2006. — 21 s.

Ermakova E. V. Implitsitnost' v khudozhestvennom tekste: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. — Saratov, 2010. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/implitsitnost-v-khudozhestvennom-tekste> (data obrashcheniya: 01.04.2018).

Levidova I. M. Ot Shervuda Andersona do Dzhona Chivera (Chekhov i amerikanskie prozaiki) // *Chekhov i mirovaya literatura: v 3-kh kn.* — M.: IMLI RAN, 2005. — Kn. 2. — S. 714–729.

Mazenko V. S. Igrovoe nachalo v proizvedeniyakh A. P. Chekhova: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Voronezh, 2004. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyakh-ap-chekhova> (data obrashcheniya: 01.04.2018).

Prosyannikova O. I. Aktualizatsiya implitsitnosti khudozhestvennoy detali v tekstakh psikhologicheskoy prozy (na materiale angliyskogo psikhologicheskogo rasskaza XX v.): dis. ... kand. filol. nauk. — SPb.—Pushkin, 2004. — 174 s.

Riker P. Povestvovatel'naya identichnost' // *Germenevtika. Etika. Politika: Moskovskie lektsii i interv'y'u.* — M.: Academia, 1995. — S. 19–37. — Rezhim dostupa: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (data obrashcheniya: 01.04.2018).

Stepanov A. D. Problemy kommunikatsii u Chekhova. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2005. — 400 s.

Tyupa V. I. Diskursnye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2010. — 320 s.

Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. — M.: Nauka, 1974. — T. I. — 608 s.

Shmid V. Narratologiya. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2003. — 312 s.

Bruner J. The Narrative Construction of Reality // *Critical Inquiry.* — 1991. — Vol. 18. — № 1. — P. 1–21.

Palmer A. Fictional Minds. — Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. — 276 p.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // *Style.* — 1986. — Vol. 20. — № 3. — P. 319–340.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and The Structure of Plans // *Text.* — 1986. — № 6 (1). — P. 107–142.

Данные об авторе

Андрей Евгеньевич Агратин — кандидат филологический наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, Российский государственный гуманитарный университет; старший педагог подготовительного факультета, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина (Москва).

Адрес: 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, 6; 117485, Россия, г. Москва, ул. Академика Волгина, 6.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru.

About the author

Andrey Evgenievich Agratin — Candidate of Philology, Research Fellow of the Centre for the Cognitive Programs and Technologies of the Russian State University for the Humanities; Senior Teacher of the Preparatory Faculty of the Pushkin State Russian Language Institute (Moscow).